Conrado Xalabarder



Música en el cine

Cómo entender y disfrutar las películas a través de sus bandas sonoras

MA NON TROPPO

MÚSICA EN EL CINE

Redbook ediciones

MÚSICA EN EL CINE

Cómo entender y disfrutar las películas a través de sus bandas sonoras

Conrado Xalabarder

MA NON TROPPO



© 2024, Conrado Xalabarder Aulet
© 2024, Redbook Ediciones, s. l., Barcelona

Diseño interior: Quim Miserachs
Diseño de cubierta: Regina Richling

ISBN: 978-84-9917-802-8

Todas las imágenes son © de sus respectivos propietarios y se han incluido a modo de complemento para ilustrar el contenido del texto y/o situarlo en su contexto histórico o artístico. Aunque se ha realizado un trabajo exhaustivo para obtener el permiso de cada autor antes de su publicación, el editor quiere pedir disculpas en el caso de que no se hubiera obtenido alguna fuente y se compromete a corregir cualquier omisión en futuras ediciones.

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.»

Quiero dedicar y agradecer este libro
a Cesc, a mi familia y al equipo
y amigos de MundoBSO por el apoyo
y afecto recibido en todo el proceso.

Índice

1	**INTRODUCCIÓN**	8
2	**LA MÚSICA EN EL CINE MUDO**	10
3	King Kong (íd., 1933)	14
4	Robin de los bosques (The Adventures of Robin Hood, 1938)	18
5	Alejandro Nevski (Alexander Nevskiy, 1938)	22
6	Laura (íd., 1944)	24
7	El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard, 1950)	28
8	Solo ante el peligro (High Noon, 1952)	32
9	Raíces profundas (Shane, 1953)	36
10	**NINO ROTA Y FEDERICO FELLINI**	40
11	Los siete samuráis (Shichinin no samurai, 1954)	44
12	El diario de Ana Frank (The Diary of Anne Frank, 1959)	46
13	Ben-Hur (íd., 1959)	48
14	Espartaco (Spartacus, 1960)	52
15	Desayuno con diamantes (Breakfast at Tiffany's, 1961)	56
16	Matar a un ruiseñor (To Kill a Mockingbird, 1962)	60
17	Lawrence de Arabia (Lawrence of Arabia, 1962)	64
18	**BERNARD HERRMANN Y ALFRED HITCHCOCK**	68
19	Zorba el griego (Alexis Zorbas, 1964)	72
20	Un hombre y una mujer (Un homme et une femme, 1966)	76
21	La semilla del diablo (Rosemary's Baby, 1968)	78
22	El padrino (The Godfather, 1972)	82
23	La noche americana (La nuit américaine, 1973)	86
24	Alguien voló sobre el nido del cuco (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975)	88
25	La profecía (The Omen, 1976)	92
26	**ENNIO MORRICONE Y SERGIO LEONE**	96
27	Taxi Driver (íd., 1976)	100
28	Carrie (íd., 1976)	104
29	Rocky (íd., 1976)	108
30	La guerra de las galaxias (Star Wars, 1977)	110

31 El hombre elefante (The Elephant Man, 1980) 114
32 Blade Runner (íd., 1982) 118
33 Conan el bárbaro (Conan the Barbarian, 1982) 122
34 **JOHN WILLIAMS Y STEVEN SPIELBERG** 126
35 Memorias de África (Out of Africa, 1985) 130
36 La misión (The Mission, 1986) 134
37 Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula, 1992) 138
38 El piano (The Piano, 1993) 142
39 Forrest Gump (íd., 1994) 144
40 Braveheart (íd., 1995) 148
41 La vida es bella (La vita è bella, 1997) 152
42 **DANNY ELFMAN Y TIM BURTON** 156
43 American Beauty (íd., 1999) 160
44 Gladiator (íd., 2000) 164
45 Réquiem por un sueño (Requiem for a Dream, 2000) 168
46 La trilogía de los anillos (The Lord of the Rings, 2001, 2002, 2003) 170
47 El bosque (The Village, 2004) 174
48 Los chicos del coro (Les choristes, 2004) 178
49 El castillo ambulante (Hauru no ugoku shiro, 2004) 182
50 **HANS ZIMMER Y CHRISTOPHER NOLAN** 184
51 El laberinto del fauno (2006) 188
52 Expiación. Más allá de la pasión (Atonement, 2007) 192
53 Cómo entrenar a tu dragón (How to Train Your Dragon, 2010) 196
54 Whiplash (íd., 2014) 198
55 Carol (íd., 2015) 202
56 Joker (íd., 2019) 204
57 El poder del perro (The Power of the Dog, 2021) 208
58 La sociedad de la nieve (2023) 212
59 **CANCIONES** 216

Introducción

En este libro no encontrarás las mejores bandas sonoras de la historia del cine pero sí una selección de ellas. Las cincuenta películas escogidas –sin incluir las que se comentan en apartados especiales– podrían ser perfectamente cambiadas por otras cincuenta, y por más…. Afortunadamente, son muchas las bandas sonoras que resultan fundamentales para explicar, mostrar y demostrar que la aportación de la música en el cine va más allá de ser un añadido a las películas para generar emociones o para realzar escenas. La música puede servir, sí, para ambientar un restaurante o dar dinamismo a una persecución de coches, pero también (y es mucho más relevante) para generar dramaturgia y sobre todo para narrar, para explicarle cosas a la audiencia: lo primero supone determinar por ejemplo cómo se percibe un rostro, unas palabras o una imagen a través de la música, por ejemplo un paisaje bonito que resulta amenazante por la música. Crear narración supone explicar cosas concretas que han de ser comprensibles: Romeo está pensando en Julieta, por ejemplo, y lo sabemos porque aparece la música de Julieta en el rostro pensativo de Romeo. Dramaturgia y narración son combinables: la tristeza es dramaturgia y Julieta narración: por tanto, si sobre el rostro de Romeo escuchamos una versión apesadumbrada del tema de Julieta sabremos que Romeo piensa en su amada no con alegría sino con tristeza. Esto no es poner música a una secuencia sino hacer cine con ella. Y es que la música ha sido desde los mismos inicios una herramienta capital para crear cine, y el compositor que participa activamente en ello no es sólo compositor sino que también es cineasta, pues lleva a la música al territorio cinematográfico.

Si se pregunta qué hace buena a una música de cine, la respuesta abrumadoramente mayoritaria se referirá a la calidad de la música, si es mejor o peor, si gusta más o menos. Pero ¿es buena música de cine la que pese a estar impecablemente bien escrita e interpretada, y siendo preciosa, no cumple con su cometido en la película? ¿Es buena aquella que, debiendo aportar una información, no la transmite? ¿Y la que, cuando debe clarificar, confunde? Una cosa es buena música y otra buena música de cine, no es lo mismo: un buen compositor cinematográfico no es el que mejor música escribe sino el que aporta la mayor utilidad para la película. ¿Funciona o no funciona? ¿Ayuda a resolver las necesidades del filme o es una rémora? ¿Clarifica allá donde debe clarificar o confunde? En definitiva, ¿es una música útil o es inútil? Este criterio marca la gran diferencia de la música de cine con el resto de músicas. La buena música de cine es aquella que es útil a la película, y ése debe ser su objetivo. ¿Puede entonces una mala música ser buena música de cine? Absolutamente sí: una mala música puede ser la mejor opción para destruir personajes a los que antes se asignó música excelente y que ahora es pésima. O para mostrar la decadencia de un entorno. Un ejemplo excelente, incluido en este libro, es la banda sonora de *El poder del perro* (2021), con su música tan deliberadamente decrépita, que tanto ayuda a la película. Son, de todos modos, excepciones a la norma en lo que son las bandas sonoras más ejemplares, que en su amplia mayoría cuentan con estupendas músicas y de máxima utilidad.

La música en una película puede ser, además, el segundo guion del filme, el musical: el relato que se expone desde el ámbito musical, que puede estar tanto en línea del guion literario (por ejemplo, una escena de amor con música de amor) o puede ir por otros derroteros, incluso contradictorios (una escena de amor con música trágica: los amantes no lo saben,

ellos son felices, pero la tragedia se avecina sobre ellos). Sea como sea, lo que diga la música es lo que llega a la audiencia, pues la música siempre gana: en la escena final de *Espartaco* (1960) Stanley Kubrick podía haber puesto el tema de amor para cerrar el filme de una manera, pero optó por el tema belicoso para concluirla de modo considerablemente distinto, más cercano a una declaración política que sentimental. ¿Por qué *Gladiator* (2000) comienza con la música del emperador Cómodo y no con la de Máximo Décimo Meridio, que es el protagonista absoluto? No fue una decisión al azar ni gratuita, sino que respondió a una estrategia bien clara pensando en la audiencia. ¿La famosa música de la danza de *Zorba el griego* (1964) es sólo un momento folclórico o significa algo superior? ¿Y las canciones de *Los chicos del coro* (2004), son sólo canciones bonitas o representan algo esencial? Estas películas están comentadas en este libro junto a otras que son ejemplares por las importantes aportaciones que hicieron sus músicas a lo que es el lenguaje cinematográfico: sin ellas, las películas quedarían peor explicadas o incluso serían incomprensibles: sin las músicas, el taxista obsesionado de *Taxi Driver* (1976) o el atormentado Arthur Fleck de *Joker* (2019) quedarían considerablemente vacíos de contenido. En cada una de las películas escogidas en este libro, la música aporta algo de relevancia, en lo dramatúrgico o en lo narrativo, y gracias a ellas las películas son lo que son. Este libro, por tanto, no es realmente de música como sí es de cine, porque explica, muestra y demuestra el mucho cine que se logra hacer gracias a la música.

En el criterio de selección de películas ha primado un recorrido a través del tiempo, desde los inicios a la actualidad, con filmes de varios países y escogiendo sólo un título por compositor, con la excepción de aquellos compositores incluidos en los apartados especiales de binomios con directores, para mostrar así algún trabajo significativo suyo fuera del cine que haya hecho con ese director. De John Williams o de Ennio Morricone, por ejemplo, se podrían haber seleccionado más de una veintena de películas, todas lecciones de cine, pero se ha escogido un solo título para poder abarcar más compositores. Salvo alguna la gran mayoría de películas son muy conocidas, y ha sido algo deliberado, para poder explicar, mostrar y demostrar lo que permanecía desconocido, las lecciones de cine que aportan sus bandas sonoras y así se comprenderá mejor y valorará muchísimo más la grandiosa suma que aporta la música convertida en lenguaje cinematográfico.

Las cosas hay que explicarlas, mostrarlas y también demostrarlas. Para ello se ha creado este libro interactivo: en estas páginas encontrarás las explicaciones, y para mostrar y demostrar están los códigos QR que llevan tanto a escuchar la música como a vídeos con escenas, vídeos explicativos o enlaces a artículos. Todo con el propósito de que te puedas sumergir en cada una de las películas escogidas y las descubras o redescubras desde una perspectiva más completa, más profunda y también mucho más hermosa. La música de cine es cine y este libro lo explica, lo muestra y lo demuestra.

Conrado Xalabarder, 2024

Todos los códigos QR de este libro son enlaces clicables

La música en el cine mudo

Aunque pueda sorprender, la música está en el cine desde sus orígenes. Ciertamente, durante años fuera de las películas, pues no pudo entrar en ellas hasta que la técnica del sonoro lo permitió, pero bien con grandes orquestas o con un humilde pianista, los filmes se proyectaban con música en directo. En sus inicios las películas solían exhibirse en cafés y pequeños locales, despertando la curiosidad de gentes que acudían sin imaginar el potencial artístico y expresivo que adquirirían más adelante. El cine fue incluso defenestrado por los intelectuales, que lo creían vulgar, y aunque al principio eran películas documentales (trenes llegando a una estación, trabajadores saliendo de fábricas…) pronto se abriría a la narración de historias arrastrando a un público cada vez más numeroso: era un lugar donde entretenerse, emocionarse, divertirse e incluso asustarse. Era un espectáculo.

El piano y la pantalla

Para aplacar el infernal ruido de las máquinas de proyección y amenizar a la audiencia, algunos propietarios contrataron a pianistas, sin que su labor importase demasiado a nadie: debían subrayar la acción y hacer entender que un personaje debía ser abucheado o aplaudido, pues con la música podía identificarse fácilmente quién era héroe, quién malvado, el peligro o el amor. Fue aquí, tan tempranamente, donde nació la música como elemento dramatúrgico y narrativo del cine: si el pianista tenía talento (y ganas) podía añadir los matices que quisiera a la actitud o sentimientos de un personaje, y no es descabellado suponer que en cada sesión se divertiría experimentando con diferentes opciones. El pianista, quizás sin saberlo, estaba creando su propia película.

Muchas veces se improvisaba y en otras se recibían instrucciones precisas o partituras completas, pero la música era en su mayor parte preexistente, arreglada para la ocasión, hasta que la instauración de los derechos de autor, a inicios del siglo XX, obligó a un procedimiento más estandarizado, con fragmentos musicales creados para distintas necesidades (temas románticos, exóticos, cómicos, etc.) que cada sala de cine guardaba para su uso. Estos fragmentos facilitaban el trabajo de los intérpretes musicales, pues sólo tenían que seleccionarlos para cada película. Motivos comerciales pero también culturales promovieron algunos cambios: para ganar respetabilidad y convocar a las clases pudientes se hicieron películas con temas serios (adaptaciones literarias, especialmente) y también se procuró que las músicas tuvieran entidad. Obviamente, hubo diferencias en función de la ciudad donde se proyectara, con orquestas completas, pequeñas formaciones o –en las poblaciones menores– un violinista o un pianista. No fueron pocos los lugares donde el músico, por dejadez o inexperiencia, destrozaba literalmente las partituras.

No era inusual que la música se utilizara en los rodajes, interpretada en vivo tras las cámaras o mediante fonógrafos para crear la atmósfera más adecuada: D.W. Griffith, por ejemplo, llegó a utilizar toda una orquesta en el plató de *Intolerancia* (1917) para ayudar a despertar la furia de los miles de figurantes en las escenas de batalla, pero esto no significaba que la música del rodaje fuera la de la proyección. Hay una divertida anécdota vivida por el director francés

Bandas sonoras del cine mudo



La música tocada en directo subrayaba acciones e identificaba situaciones del filme.

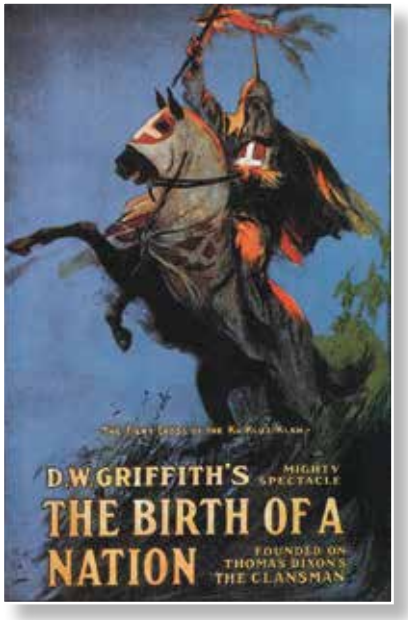
Maurice Tourneur mientras trabajaba en Estados Unidos: vio a un equipo filmando una persecución desde la parte trasera de un camión animado por un vehículo que circulaba paralelamente al camión, cargado de músicos que tocaban una frenética melodía. Hay películas que ilustran muy bien este período: *Cantando bajo la lluvia* (1952), *Ragtime* (1981), *Chaplin* (1992), *La invención de Hugo* (2011), *The Artist* (2011) o *Babylon* (2022) son algunas de ellas.

Dos pioneros

La primera banda sonora oficialmente escrita para un filme fue realizada en 1908 por el francés Camille Saint-Saëns para *L'Assassinat du Duc de Guise*. Pero la primera en tener amplia trascendencia fue la de Joseph Carl Breil para *El nacimiento de una nación* (1915), de Griffith, una impresionante gesta musical de tres horas tanto con temas preexistentes (como «Dixie» para los confederados, «Hail to the Chief» para Abraham Lincoln o «La cabalgata de las valkirias» de Wagner, para el Ku Klux Klan), como abundante música original. Abrió un camino aún recorrido en lo que al uso del *leitmotiv* se refiere. Breil, además, comprendió las posibilidades de la música como una forma de promoción: escribió un tema de amor titulado «The Perfect Song», que tendría gran éxito y cuya partitura muchos comprarían para reproducirla en el piano de sus hogares, con lo que se convirtió de alguna manera en la primera banda sonora editada de la historia del cine.

La potencia europea

En el cine norteamericano fueron bastantes las películas mudas con músicas muy expresivas, pero comparativa y proporcionalmente es en el cine europeo donde se encuentran buena parte de las mayores obras maestras que han llegado hasta hoy. Alemania aportó *Nosferatu* (1922), la monumental *Los nibelungos* (1924) y *Metrópolis* (1927). La primera, de F.W. Murnau, es una joya del expresionismo en la que la música de Hans Erdmann destacó por su tono lúgubre para el vampiro con la forma de un vals decadente, temas atonales y algunos rasgos circenses, macabros. Las otras dos son de Fritz Lang, ambas absolutamente espectaculares y con soberbias músicas de Gottfried Huppertz. *Los nibelungos* era más épica y clásica, *Metrópolis*, más vanguardista. De Rusia, algunas de las obras musicales más reconocidas están en sus clásicos cinematográficos, como *El acorazado Potemkin* (1925), de Serguéi Eisenstein con música de Edmund Meisel, y *La nueva Babilonia* (1929), de Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, y cuya banda sonora firmó el inmenso Dmitri Shostakóvich. Casi un siglo después de haber sido creadas siguen siendo obras muy modernas, al igual que la francesa *Napoleón* (1927), la película de Abel Gance con música de Arthur Honegger, que es obligado incluir en este escueto repaso por las joyas de la música en el cine mudo europeo.



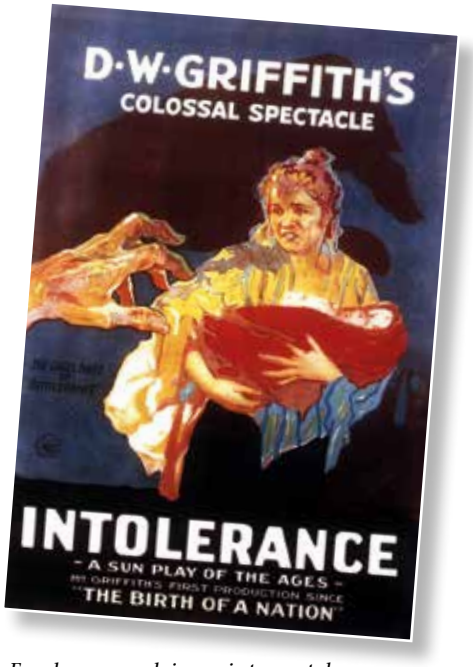
Tanto D.W. Griffith como Charles Chaplin impulsaron el uso de música en el cine.

Chaplin y el poder de la música

Charles Chaplin merece apartado propio. Fue uno de los cineastas que más rápidamente se dio cuenta del potencial y la ayuda de la música para enfatizar la comedia y hacer llegar a la audiencia el poder sentimental y dramático que emanaba de sus personajes desarraigados. No fue el único, por supuesto, pero la sintió tan intrínseca y orgánica que decidió crearla él mismo, como él mismo escribía sus guiones: no era compositor pero tenía buen sentido de la melodía y ayudantes que trasladaban sus ideas a la partitura. En buena parte de sus obras la música era sustancialmente funcional, pero hay cuatro excepciones: la primera es *El chico* (1921), con una cautivadora melodía que multiplicó la intensidad emocional en la relación del niño con el vagabundo especialmente en las secuencias de separación y reencuentro; *La quimera del oro* (1925), merecidamente considerada







En algunos rodajes se interpretaba música en directo para que los actores, como los espectadores, entraran en situación.

una de las mejores películas de la historia, con una muy elaborada banda sonora que alternaba drama y comedia (como en el baile de los panecillos); *El circo* (1928), fantástica comedia que arrancó con una canción suya, «Swing, Little Girl», que se desarrolla en el resto del filme como referente sentimental; o muy especialmente *Luces de la ciudad* (1931), película muy especial pues fue hecha cuando el cine ya era sonoro pero quiso mantenerla muda, con la música como protagonista. Fue un reto del que salió victorioso –el éxito comercial fue absoluto–, con una de las más grandes partituras de su tiempo, integrada plenamente en el contexto y la esencia de la película, con momentos muy divertidos y también emotivos. Hizo uso, eso sí, de un tema ajeno, «La violetera», del español José Padilla, que llevó a Chaplin a los tribunales y le hizo pagar una cuantiosa indemnización por el uso indebido de su canción.

Todos los compositores que trabajaron en el cine mudo tenían una gran ventaja: nada les hacía competencia. No había sonido y por tanto ni ruidos ni diálogos que interfirieran en sus músicas. Pero cuando el cine aprendió a hablar y las voces y los sonidos reclamaron sus espacios, la música tuvo que adaptarse. Y del mismo modo que pudo saltar del foro de los escenarios para entrar por fin en las películas, también tuvo que aprender a coexistir con otros elementos para, junto a ellos, hacer que el cine fuera la fábrica de sueños que aún sigue en funcionamiento.

Los nibelungos

Metrópolis

Luces de la ciudad

King Kong

La banda sonora que lo cambió todo



Fecha: 1933. EE. UU.

Dir.: Ernst B. Schoedsack, Merian C. Cooper.

Música: Max Steiner.

Intérpretes: Fay Wray (Ann), Robert Armstrong (Carl), Bruce Cabot (Jack).

Argumento: Un equipo va a rodar un filme a una isla en Sumatra. Allí descubren una tribu prehistórica que secuestra a la actriz y la ofrecen en sacrificio a un gigantesco gorila.

El compositor: El austríaco Max Steiner (1888-1971) fue uno de los primeros grandes de la música de cine e influencia fundamental en generaciones venideras. Pionero en el uso en el cine del *leitmotiv*, *King Kong* le encumbró. A partir de ahí hizo bandas sonoras como *El delator* (1935), su primer Óscar y uno de sus muchos filmes con John Ford, las celebérrimas *Lo que el viento se llevó* (1939), *Casablanca* (1943), *La extraña pasajera* (1942), *Desde que te fuiste* (1944) –su segundo y tercer Óscar respectivamente–, *El tesoro de Sierra Madre* (1948) o *Centauros del desierto* (1956). Tuvo otras 22 nominaciones al Óscar.

La música: A comienzos del sonoro pocas músicas iban más allá de los títulos de crédito y raramente se adentraban en la ambientación, la dramaturgia o la narración. La banda sonora de Steiner lo cambió todo: su partitura llenó la película de aventura, misterio, romance y sobre todo terror, con orquesta sinfónica, abundante material temático y tres temas centrales destacados: el ascendente/descendente de Kong, la melodía romántica de Ann y un vibrante tema para los nativos. Resultó ser una auténtica explosión y gracias al compositor fue un éxito arrollador que salvó al estudio RKO de la quiebra: la película había sido hecha con pocos recursos, con *stop-motion*, miniaturas, *matte painting* (pintura sobre vidrio) y la retroproyección, pero el resultado era pobre y se dispararon las alarmas:



La gran intensidad de la música de Max Steiner, por inédita, generó conmoción entre la audiencia.

los ejecutivos del estudio, temiendo un desastre por lo poco creíble que era el gorila, le dijeron a Steiner que habían gastado tanto dinero que ya no quedaba presupuesto para la música, por lo que le preguntaron si podía usar músicas de librería, pero el productor Merian C. Cooper se ofreció a pagar los gastos de una banda sonora original, y esa confianza salvó la película.

El terror, más visible

Steiner comprendió que las carencias del filme podían ser contrarrestadas con el impacto psicológico y emocional de una música que hiciera terrorífico aquello que visualmente no lo era, teniendo presente además –y ésa fue una de sus hazañas– que el público no estaba acostumbrado a ver ni a escuchar nada parecido en el cine. Escribió una amplia partitura que ayudó a lograr la inmersión de la audiencia: la virulenta música tribal de los nativos, por ejemplo, saltó de la pantalla a las butacas y el público, así, sintió como



Las limitaciones técnicas fueron compensadas por la formidable música de Steiner.

si estuviera rodeado completamente por ellos. Terror puro puesto que a la música, y es esencial hacer hincapié en ello, se sumaron efectos sonoros inéditos para quienes acababan de salir del cine mudo. Pero había más: gracias a la partitura, el gigantesco gorila se presenció musicalmente antes de que se le viera, otro hito. En el cine de las siguientes décadas –y en nuestros días–, el *leitmotiv* se convertiría en una ayuda extraordinaria para facilitar la narración.

Tres brillantes ideas más: en primer lugar, presentar anticipadamente en los créditos de inicio no sólo la música de Kong, también la de los nativos y la de la chica, para que fueran escuchadas y conocidas antes de ser atribuidas; en segundo lugar, y a continuación, el silencio musical: durante veinte minutos, en todas las primeras secuencias –que transcurren en la ciudad de Nueva York– son sin música, que sólo aparece cuando los personajes se acercan atravesando la niebla a la isla donde les esperan caníbales y





Kong fue representado por un leitmotiv identificativo, para así hacerlo más presente y más poderoso.

King Kong; finalmente, una plataforma a la que aferrarse: la chica, cuya música será lo único *respirable* en toda la banda sonora. Y así favorecía no sólo la empatía de la audiencia con el personaje sino también la identificación con ella. Y a partir de la llegada a la isla, lo imprevisible: nada estaba garantizado, ni la supervivencia de los personajes ni la cordura del público. Una obra maestra total y un punto de partida para una nueva manera de hacer cine.

Los otros *King Kong*

King Kong se convirtió rápidamente en un clásico y por su éxito comercial –meritorio en plena Gran Depresión– tuvo una pronta secuela en *El hijo de Kong* (1933), nuevamente con Steiner, quien reutilizó material de la primera y creó temas nuevos pero de menor interés entre otras razones por el escaso tiempo del que dispuso. Los japoneses le enfrentaron con su monstruo más emblemático en *King Kong contra Godzilla* (1962), con una maravillosa banda sonora de Akira Ifukube. Años después Dino De Laurentiis produjo un remake fallido, *King Kong* (1976), con Jeff Bridges y Jessica Lange, y sin terror en la música de John Barry, sustancialmente dramática y romántica. El compositor John Scott hizo una excelente música para la horrible *King Kong 2* (1986) y Peter Jackson dirigiría otro *remake* con mucha más fortuna, *King Kong* (2005), pero que fue desgraciada para Howard Shore, pues su música fue rechazada en último momento y reemplazada por James Newton Howard. Shore aparece de todos modos en la película en una escena dirigiendo una orquesta: quitaron su música pero no le quitaron a él.

BANDAS SONORAS DE MAX STEINER

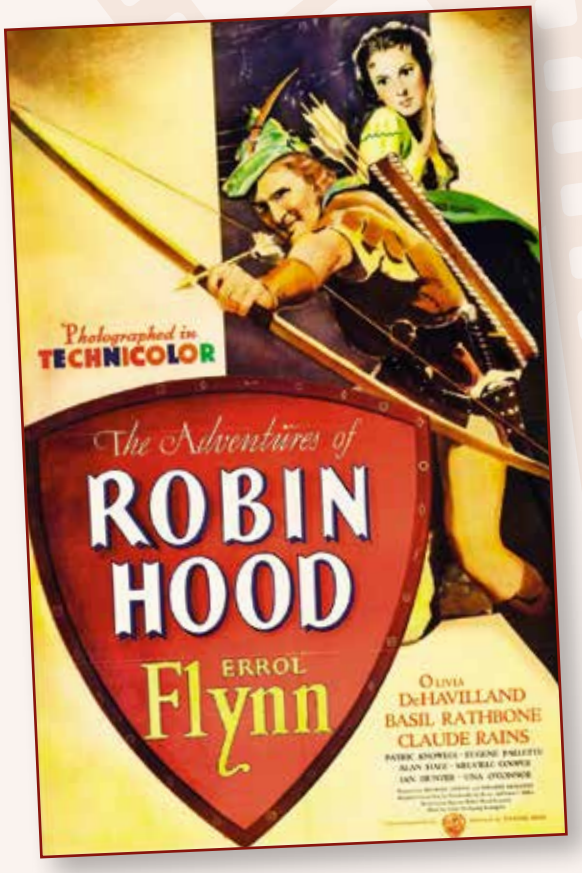




King Kong ha sido fuente de inspiración musical para varios compositores.

Robin de los bosques

Música que ensalza el valor de la libertad frente a la tiranía



(*THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD)*

Fecha: 1938. EE. UU.

Dir.: Michael Curtiz, William Keighley.

Música: Erich Wolfgang Korngold.

Intérpretes: Errol Flynn (Robin Hood), Olivia de Havilland (Marian), Claude Rains (príncipe Juan) Ian Hunter (Ricardo Corazón de León).

Argumento: Robin de Locksley regresa a Inglaterra tras combatir en las cruzadas, pero se encuentra con que Juan sin Tierra, el hermano del rey Ricardo I, ha usurpado el trono y gobierna despóticamente, por lo que decide refugiarse en el bosque de Sherwood y luchar contra él para devolverle la corona a Ricardo.

El compositor: De origen austrohúngaro, Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) triunfó en el Hollywood de los 30 y 40 del siglo XX con un estilo sinfónico que influyó en generaciones posteriores de compositores. Fue niño prodigio (a los once años estrenó su primer ballet en la Ópera de Viena) y cosechó éxitos que le abrieron las puertas del cine, especialmente con su pletórica partitura para *Capitán Blood* (1935), a la que siguieron *El caballero Adverse* (1936) y *Robin de los bosques*. Por estos dos filmes ganó sendos Óscar y su carrera obtendría nuevos éxitos a pesar de que no llegaría a totalizar la veintena de películas ya que se dedicó más a la composición concertística.

La música: Korngold definió sus partituras de cine como *Opern ohne singen* («óperas sin canto»), y la de *Robin de los bosques* no fue una excepción. Es una obra sinfónica a gran escala con amplia variedad de temas y catorce *leitmotivs*. Por escasez de tiempo se sirvió de algunas de sus creaciones (como el *Sursum Corda*, de 1920) para cubrir escenas de acción o temas de personajes. Su estilo bebió del sinfonismo alemán de finales del siglo XIX y principios del XX, incorporando coloridas armonías y un exuberante romanticismo, influenciado por Wagner, Strauss, Mahler o Puccini.

Con su majestuosa música Erich Wolfgang Korngold ennonbleció a quienes luchaban contra la tiranía.

La nobleza del rebelde

Cuando Warner Bros. le ofreció la película, la rechazó afirmando ser un músico del corazón, de pasiones y de psicología, no un ilustrador musical para una película de acción al 90 por ciento. Sin embargo, ante la insistencia del magnate Hal B. Wallis, aceptó pero a condición de poder dejarla si se encontraba insatisfecho. Sin embargo, en marzo de 1938 Austria fue invadida y anexionada por la Alemania nazi y su casa en Viena confiscada. Siendo judío y no pudiendo regresar vio similitudes entre lo que sucedía en Europa y lo que contaba la película y entonces se volcó para ensalzar el valor de la libertad

BANDAS SONORAS DE
ERICH WOLFGANG KORNGOLD





frente a la tiranía. Lo logró con el majestuoso tema principal, fanfarria heroica hecha con trompetas y un dinámico *glockenspiel* que, al aplicarla sobre el rebelde Robin Hood, lo hacía más noble que el trato que dispensó al pérfido usurpador, a quien mostró como hombre siniestro y oscuro con trompas belicosas, tambores agresivos y un bajo que enfatizaba su brutalidad: ¿hombres libres contra nazis? Más allá de sus valores ideológicos, Korngold ofreció un grandioso espectáculo en la forma de un gran banquete musical para deleite de los oídos (y también de la vista) de millones de personas: el compositor estaba trasladando a la gran pantalla la más grande música centroeuropea del momento con una partitura esforzada, soberbia y rica en temas: el de amor, intenso y exuberante, que engrandece el amor de Robin y Marian; el de Ricardo Corazón de León con sus trompas solemnes que exaltan lo justo de su causa; el bravucón tema normando frente a las ocho notas repetitivas de los sajones, que avanzan su penoso destino; la nostalgia en la música de la corte inglesa, la calidez pastoral del tema del fraile, y junto a ellos y los demás temas centrales aquellas músicas para las escenas de emboscadas y duelos de espada… Korngold dijo en una ocasión que el cine es una gran autopista hacia los oídos de la gente que todo compositor debería ver como una gran oportunidad musical. Para *Robin de los bosques,* construyó una de las mejores autopistas musicales de todos los tiempos.

Korngold, Flynn y el ocaso

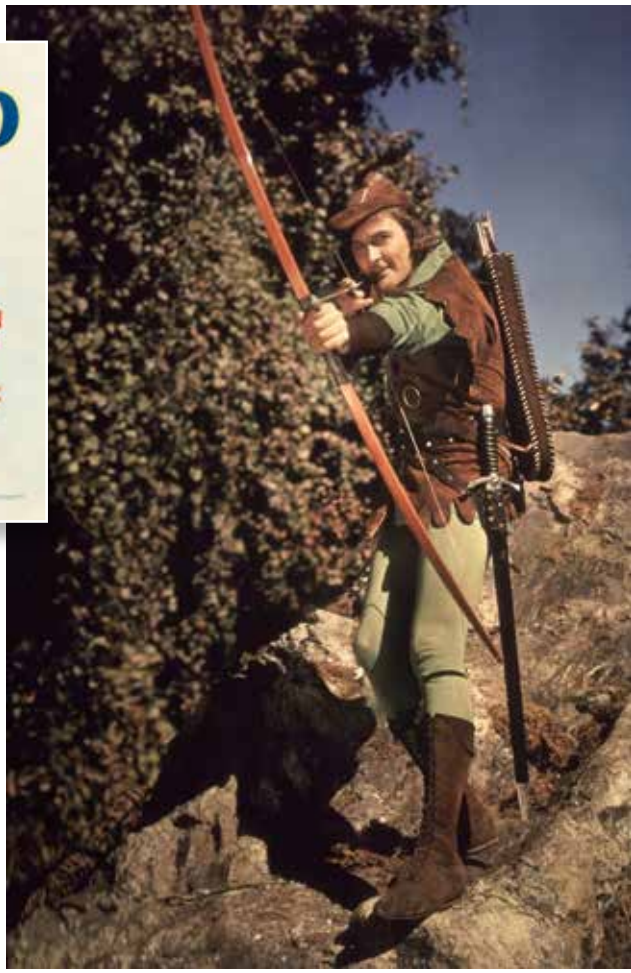
La carrera de Korngold estuvo vinculada a la Warner pero sobre todo a las películas con Errol Flynn. Juntos formaron un dúo en el que el actor ponía su agilidad, encanto y socarronería y el compositor… su agilidad musical, su encanto melódico y los temas tan empáticos. Se unieron en *Capitán Blood* (1935) y siguieron en *El príncipe y el mendigo* (1937),



El legado musical de Korngold sigue influyendo décadas después en la música de cine.



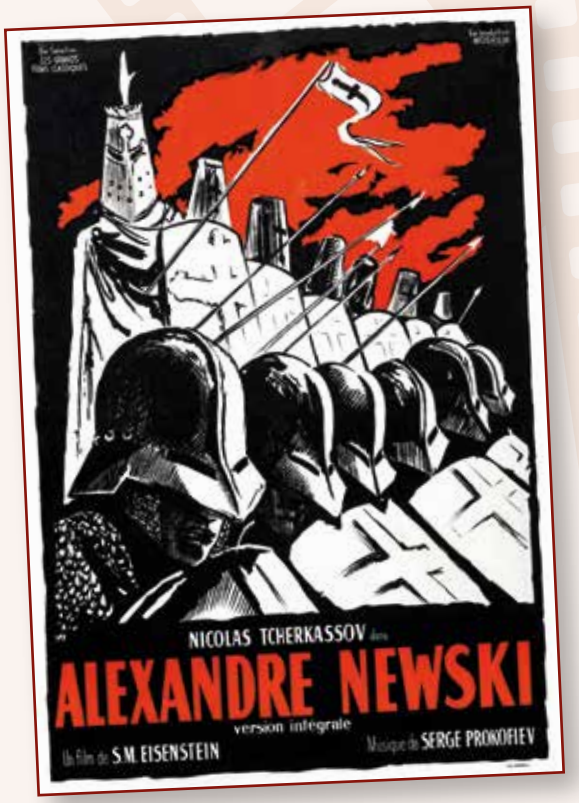
el melodrama *Otro amanecer* (1937), *Robin de los bosques*, *La vida privada de Elizabeth y Essex* (1939) y *El halcón del mar* (1940), que sería la última. Todas con soberbias partituras, como extraordinarias fueron sus músicas para los dramas *Abismo de pasión* (1942) –que tanto influyó en John Williams para *La guerra de las galaxias* (1977)– o *La ninfa constante* (1943), pero tras ésta llegó la decadencia: se le empezaron a asignar melodramas mediocres donde siguió creando espléndidas músicas pero para filmes sin éxito, como *Predilección* y *Decepción* (ambas de 1946) o *No me dejes* (1947). Paralelamente Max Steiner también estaba haciendo melodramas para la Warner pero eran películas y músicas que sí llegaban a las audiencias con éxito. Korngold empezó a ser visto como anticuado, su reinado acabó y abandonó el cine, no sin antes haber creado un reino musical que todavía visitan muchos compositores de cine.



Korngold y el actor Errol Flynn hicieron juntos casi una decena de grandes películas.

Alejandro Nevski

Música para la exaltación de los valores del pueblo soviético



(ALEKSANDR NEVSKIY)

Fecha: 1938. URSS.

Dir.: Serguéi M. Eisenstein, Piotr A. Pavlenko.

Música: Serguéi Prokófiev.

Intérpretes: Nikolái Cherkásov (Alejandro Nevski), Nikolái Ojlópkov (Vasili Buslai), Andréi Abrikósov (Gavrilo Oleksich).

Argumento: siglo XIII. El príncipe Alejandro Nevski debe hacer frente a la amenazas de invasión de un poderoso ejército de teutones.

El compositor: De origen ucraniano, Serguéi Prokófiev (1891-1953) es uno de los compositores más importantes e influyentes en la música del siglo XX gracias a sus sinfonías, *ballets*, obras de concierto, óperas… en el cine colaboró ocasionalmente, en menos de una decena de filmes entre los que sobresalen particularmente dos de Eiseinstein, los monumentales *Alejandro Nevski* e *Iván el Terrible* (1945), tras el que el compositor se retiró del cine.

La música: Ésta fue una película impulsada por Stalin como propaganda antinazi y por tanto de exaltación de los valores del pueblo soviético. Siendo así, Prokófiev escribió una amplia y variada música sinfónica y coral en la que tienen absoluta importancia los himnos y los cánticos –tanto como para ser impuestos en sustitución de los diálogos en varias secuencias–, y en la que fueron enfrentados dos tipos de música opuesta, poderosas y sofisticadas ambas, pero rivales irreconciliables: por un lado las músicas de Nevski y sus combatientes: épicas, abiertas y positivas, solemnes y líricas pero también grandilocuentes y de exaltación patriótica, en particular la canción que representa a Nevski y que extiende y comparte con el pueblo ruso. La voz de una mezzosoprano, coros masculinos y mixtos aportan un cariz intensamente conmovedor que alcanza y traspasa lo sublime. Para los enemigos música oscura, amenazante, incluso disonante, que hace